NÊNIA: A MUSICALIDADE NOS VERSOS POÉTICOS DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Denise Santiago¹

RESUMO: A música estabelece contato direto com a memória e, para ter memória, diversos povos criaram música. Então, por mais que fosse submetida ao esquecimento, a música é sintoma. Com isso, estratos sonoros da literatura, como as imagens acústicas a partir de assonâncias, consonâncias, aliterações, variações métricas, tímbricas denotam o impacto deixado pela arte dos sons na arte das letras. A investigação aqui empreendida não é a comprovação de que Maria Firmina dos Reis era compositora, mas, que sua poesia *Nênia* pode guardar aspectos inerentes a sua musicalidade. Isso posto, no intuito de encontrar vestígios musicais na obra de Maria Firmina dos Reis, vasculha-se o poema que faz parte de seu livro *Cantos à beira-mar*, de 1871. Os teóricos utilizados para este percurso serão Antonio Candido (2006), Cavalcanti Proença (1955), Paulo Henrique Britto (2010) e Bruno Kiefer (1973).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Música; Maria Firmina dos Reis; Nênia.

NÊNIA: THE MUSICALITY IN THE POETIC VERSES OF MARIA FIRMINA DOS REIS

ABSTRACT: Music establishes direct contact with memory and in order to have memory, different peoples created music. So, however much it was subjected to oblivion, music is a symptom. Thus, sound layers of literature, such as acoustic images from assonances, consonances, alliterations, metric variations, timbres denote the impact left by the art of sounds in the art of letters. The investigation undertaken here is not proof that Maria Firmina dos Reis was a composer, but that her poetry *Nênia* it may also contain aspects inherent to her musicality. That said, in order to find musical traces in the work of Maria Firmina dos Reis, the poem that is part of her book *Cantos à Beira Mar*, from 1871, is searched. The theorists used for this journey will be Antonio Candido (2006), Cavalcanti Proença (1955), Paulo Henrique Britto (2010) and Bruno Kiefer (1973).

KEYWORDS: Poetry; Song; Maria Firmina dos Reis; Nênia.

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Integrante do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos da UFES - NELM/CNPq.

Maria Firmina, de letras e sons

Maria Firmina dos Reis não foi a única mulher brasileira a escrever no século XIX, no entanto, ainda na atualidade, as mais lembradas pela crítica começaram a produzir a partir da década de 1930, como são os casos de Cecília Meireles, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector. No âmbito da composição musical, a situação é semelhante e, excetuando-se Chiquinha Gonzaga, citada como uma precursora no campo musical. O espaço para a profissionalização das mulheres musicistas, inclusive como compositoras, só teria um crescimento gradativo no século XX, encontrando correspondência na intensificação dos movimentos que lutavam pela emancipação feminina, com relevância maior a partir de 1940, como apontam Vanda Lima Freire e Ângela C.H. Portela (2013). A democracia excludente, que envolvia o contexto da mulher era efetivada inclusive pelo campo do conhecimento, pois “inspirados pela ciência, mesmo os teóricos e filósofos da música acreditavam na inaptidão da mulher para ofícios intelectuais, reservando a elas apenas os domínios das emoções subjetivas” (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 283).

A maranhense Maria Firmina permaneceu por muitas décadas afastada da memória da arte brasileira. A sua primeira publicação, o romance *Úrsula*, de 1859, só conquistou nova edição em 1975, com a publicação fac-similar pela Biblioteca Benedito Leite. No entanto, foi somente com a pesquisa exaustiva de Nascimento Moraes Filho, que se vislumbrou o percurso artístico da também professora, que incluía o conto indianista *Gupeva*, com edições em 1861, 1862 e 1867 e o conto *A escrava*, de 1887, e ainda, charadas e enigmas publicados em jornais maranhenses e um livro de poemas intitulado *Cantos à beira mar*, pela Tipografia do País, impressa por M. F. V. Pires, com cinquenta e seis poemas, de 1871.

As condições as quais foram submetidas as publicações de Firmina dos Reis, tanto do livro de poemas, quanto de *Úrsula*, seu romance, ainda são pouco evidenciadas. Cartografias da produção de mulheres, bem como pesquisas dedicadas a este fim vêm crescendo ao longo das últimas décadas na tentativa de equalizar estas publicações às demais masculinas, que sempre foram encontradas no panteão da literatura nacional. Com isso, é possível compreender as condições sempre desfavoráveis para o gênero inferiorizado, que passa também pela proibição às letras. No entanto, desde quando acontece o acesso ao letramento, já nas primeiras décadas do século XIX, as mulheres imediatamente efetivaram literatura, imprensa e consciência feminista e feminina, como afirma Constância Lima Duarte (2017). O que trouxe compreensão, tanto da condição subalterna e do regime de restrição que ocupavam enquanto analfabetas, quanto “propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados, tal a denúncia e o tom reivindicatório que muitos deles ainda hoje contêm” (DUARTE, 2017, p. 14).

A autora também teve seu legado poético difundido em mais periódicos que não eram voltados para o público feminino especificamente. Publicou em *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha* e *Federalista*, todos no estado do Maranhão. Algumas destas poesias já publicadas em jornais também constam em *Cantos à beira-mar* (1871), além de outras inéditas. Em 1976, a obra ganhou uma nova edição fac-símile, após ser encontrada por Nascimento Moraes Filho. Na atualidade ganhou nova edição em 2017, pela Editora da Academia Ludovicense de Letras, e a partir de então, novas edições estão sendo publicadas.

Cantos à beira-mar está imerso em sentimentos e questões, que passam pela lógica romântica, contexto histórico-social de acordo com seu tempo, bem como versos que transpassam a lógica da sociedade patriarcal, legitimando um posicionamento de resistência, seja pela posição política no ato de publicar um livro de poesias, ou por tantas homenagens prestadas a partir de uma voz consciente de sua ressonância. Com isso, a obra, que começa com uma dedicatória à sua mãe, traz também muitos poemas oferecidos a pessoas que fazem parte de seu rol de amigos ou a quem a escritora nutre admiração e estima. E ainda, poemas que confirmam seu ideal literário.

Em relação ao campo musical empreendido pela escritora, não há registros deixados em livros ou em quaisquer outras publicações da artista que confirmassem possíveis criações. Todavia, os atestados de suas composições publicados por Nascimento Morais Filho (1975) são memórias orais narradas por Leude Guimarães e Nhazinha Goulart, filhos de criação de Maria Firmina, que também apresentaram dados sobre o núcleo familiar da escritora, expondo elementos importantes para compreensão de sua ligação com a arte musical, já que fica evidente que a escritora fazia parte de uma família de músicos: Túlio Reis, Manduca Reis e Deca Reis, conhecidos na região de Guimarães.

Assim, na publicação de Morais Filho (1975) são atribuídas a maranhense composições de letras e músicas de canções como o *Canto de recordação*; hinos como o *Hino à liberdade dos escravos* e *Hino à mocidade*; além das valsas, *Rosinha* (letra e música) e *Valsa* – também conhecido como versos da garrafa em Guimarães – em que se atribui a letra a Gonçalves Dias; e ainda, manifestações musicais de cunho cultural, como o *Auto do bumba-meu-boi* e *Pastor estrela do oriente*, composições estas que nunca chegaram a serem editadas ou gravadas quando a artista ainda era viva, no entanto, marcam a possibilidade inegável do contato de Firmina dos Reis com a música.

Neste sentido, entendendo que música e literatura guardaram uma aproximação estreita, a ponto de em muitos momentos da história serem geradas pelo enlace do som e letras como uma única arte, é possível compreender a música não registrada da escritora, na arte registrada, a literária. Música e Poesia nasceram das mesmas circunstâncias, e se os primeiros poetas também cantavam e a música era veículo de contagem de histórias e legados culturais para muitos povos, é improvável esta partilha comum desaparecer e não deixar vestígios em produções que manifestassem e consolidassem nacionalidades, subjetividades, angústias e emoções.

O contato com a arte dos sons deixa marcas que aparecem em outras artes, porque a memória pode carregar vestígios de música onde não se tem partitura, sobretudo para mulheres artistas que enfrentavam inúmeras dificuldades para publicarem suas criações. Com isso, ao se direcionar tal possibilidade para uma mulher negra, filha de escrava que conseguiu publicar em plena sociedade patriarcal, e que transitava entre as duas artes conhecendo-as cotidianamente, não se evidencia um poema criado para ser cantado, ou a comprovação de que Maria Firmina dos Reis era compositora, mas, que seu poema *Nênia*, pode guardar traços de musicalidade ou ainda, ser um túmulo de sua possível arte musical.

Nênia, túmulo musical de Firmina dos Reis

Maria Firmina dos Reis era leitora. De acordo com sua escrita, o contato que a artista mantinha com outros nomes da literatura fica evidente². Além disso, no Maranhão oitocentista, o consumo de literatura não se restringia somente a obras canônicas francesas, mas também eram publicados em jornais folhetins de obras inglesas, bem como, poemas, principalmente pelo Grupo Maranhense³ do qual fazia parte Gonçalves Dias, conforme atenta a pesquisa de Antônia Pereira de Souza (2017). Neste sentido, é compreensível pensar que a artista mantinha um diálogo com nomes de escritores que propalavam a literatura brasileira.

Nênia é dedicado a Gonçalves Dias. Em 03 de novembro de 1864, o navio *Ville de Boulogne* naufragou no Baixo dos Atins, se chocando com um banco de areia que apesar de ser muito comum na região da baía de Cumã, em Guimarães, era impossível de ser notado a noite. Toda a tripulação conseguiu escapar do desastre a nado, mas, o poeta que dormia em seu camarote, não acordou a tempo e se tornou a única vítima aos 41 anos de idade, justamente quando voltava da Europa, para onde viajara dois anos antes, em busca de tratamento para a sua saúde precária.

A perda precoce do poeta maranhense marcaria a literatura de outros escritores, que, como Maria Firmina, tinham na obra de Gonçalves Dias uma inspiração, seja como aproximação, ou mesmo, para refutar seus ideais literários. Machado de Assis é um desses nomes que também compôs uma *Nênia* dedicada ao maranhense, publicada quatro anos depois da *Nênia* firminiana, em *Americanas* (1875). No texto machadiano é possível notar, conforme pesquisa da professora Mirella Márcia Longo (2006), a representação ao nível alegórico se reportando aos primórdios do projeto cultural romântico, concebido como projeto nacional. Em sua poesia, Machado transparece seu “particularíssimo lastro ideológico” em que “fazem parte desse lastro, uma atração pela estética romântica – que o poema expressa formalmente, ao assimilar traços estilísticos marcantes na escrita do homenageado – e o oposto complementar: a interpretação crítica do Romantismo” (LONGO, 2006, p. 42). Com isso, se a atração pelos elementos formais do Romantismo era visível nos primeiros textos machadianos, o questionamento do projeto romântico iria se assentar em sua obra.

² Pode-se observar títulos e temas próximos nas obras de Maria Firmina e outros autores, como Lord Byron – que aparece como citação no poema *Tributo de Amizade* publicado no jornal *A verdadeira marmota* (1861) – e Gonçalves Dias, que publicou *A Mendinga* em *Primeiros Cantos* (1846) e que sob o mesmo título é um dos poemas que compõe Cantos à beira-mar. Além disso, conforme reflete a pesquisa de Jéssica Carvalho (2018, p. 87) em *O canto do tupi*, publicado no jornal *Eco da Juventude* (1865), nota-se intertextualidade com outros escritores, pois “no poema, percebe-se o canto pela honra e caráter bravo e guerreiro do indígena, tema recorrente nas produções indianistas, como em *I-Juca Pirama* e *O canto dos Tamoios*, de Gonçalves Dias, ou em *O Guarani*, de José de Alencar, todos pautados na história de coragem de seus protagonistas e o modo como enfrentam as tribos inimigas ou os colonizadores europeus. Como a representação do índio construída por Gonçalves Dias, esse personagem na poesia de Maria Firmina dos Reis é rico em sentido simbólico, próximo de sua tradição e cultura indígena, repleto do sentimento de honra, que o torna matéria característica do movimento romântico”.

³ “O Grupo Maranhense atuou entre 1832 e 1868 e dele fizeram parte escritores que se tornaram conhecidos nacional e internacionalmente. São seus integrantes: Manoel Odorico Mendes, Francisco Sotero dos Reis, Francisco Lisboa, Trajano Galvão de Carvalho, Antônio Gonçalves Deis, Antônio Henriques Leal, Joaquim Gomes de Sousa Andrade (Sousândrade) e César Augusto Marques. Menos repercussões tiveram: Frederico José Correia, Lisboa Serra, Cândido Mendes de Almeida, Pedro Nunes Leal, Belarmino de Matos, Gentil Homem de Almeida Braga, Antônio Joaquim Franco de Sá, Francisco Dias Carneiro, Joaquim Serra, entre outros” (MORAES, 1977, p. 85 *apud* SOUZA, 2017, p. 21).

Firmina dos Reis participa do movimento romântico, no entanto, ela “soube muito bem avaliar a ignomínia perpetrada pelos colonizadores. E, ao mesmo tempo, avaliar o impacto da narrativa romanesca enquanto formação, senão de consciência, pelo menos de opinião”, como afirma Eduardo de Assis Duarte (2017, p. 213) em posfácio de uma das edições de *Úrsula*.

As acepções atribuídas ao sentido do vocábulo *nênia* a caracterizam em direções que acabam tomando um mesmo sentido: de uma cantiga que, num funeral, se canta com o fim de louvar um morto. Maria Lucya Ruy (2012) em sua tese *De Verborum Significatu: análise e tradução*, apresenta a seguinte tradução a partir do documento analisado de autoria de Vérrio Flacco (século primeiro d.C *apud* RUY, p. 364):

dita porque a dor expressa no canto tenha se tornado mais parecida a uma queixa; outros que o nome *naenia* foi formado do vocábulo *nevaton* que em grego significa intestino delgado; ou talvez; porque a última das cordas se diz *nevth* chamaram *naenia* a última nota da cantiga.

Katia Costa Azevedo (2017, p. 10), em artigo publicado a fim de compreender o sentido histórico que percorreu a *nênia* como rito que reforça sua natureza performática e ligada ao universo literário, apresenta a seguinte conclusão:

Podemos dizer que a *nênia* é um poema que surgiu a partir de uma tradição lírica oral como um cântico profano de lamentação, executado em cerimônias fúnebres, cuja natureza evidencia um cunho essencialmente ritualístico. Um canto entoado, via de regra, por mulheres, profissionais do luto, denominadas em latim de *praeficae*, com acompanhamento de flauta e gestos de autoflagelação. No entanto, essa prática parece ter desaparecido em Roma, sem que o termo “*nênia*” tenha sido extinto, contudo houve uma ressignificação da expressão por poetas como Sêneca e Ausônio [...]. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a mudança da natureza oral para literária da *nênia* contribuiu para a preservação da tradição do gênero assim como da sua execução, que deslocou do canto das *praeficae* à composição escrita do poetas.

Apesar de não ser uma prática exclusivamente feminina, mas por ser um canto atribuído amplamente às mulheres, as *nênias* tornaram-se uma prática original e rara no contexto de larga produção poética masculina da antiguidade ocidental. No entanto, em face de seu caráter oral e ritualístico, privou épocas posteriores de um conhecimento mais profundo em relação à sua prática. Foi a partir do XVIII, com a ampla formação clássica por parte de muitos literatos, que a *nênia* foi demasiadamente utilizada. Como canto, apresentava-se possuidora de um som que expurgava as dores da alma, mantendo concomitância com a melancolia, cara aos românticos.

No Brasil, o apego ao gênero ficou perceptível a partir de *nênias* publicadas por nomes como: Gonçalves de Magalhães, Junqueira Freire e pelo próprio Gonçalves Dias. A

primeira manifestação de seu uso foi por Firmino Rodrigues Silva⁴, que ao metaforizar Niterói – centro do poder imperial daquele período – como uma indígena que chora o filho morto, implementa a idealização de uma nacionalidade por meio da figura da pátria-indígena. Uma ideia repercutida ao longo dos oitocentos, por outros nomes, que na esteira de uma missão literária a ser cumprida, firmavam-se, além dos critérios estéticos, em matizes políticos.

Wilton José Marques (2015) assinala que a temática indianista e a cor local, da maneira como foram dispostas na *Nênia* de Firmino Silva, correspondem às premissas estabelecidas pela elite intelectual como fundamentais ao cânone brasileiro. Neste sentido, o indígena tomado a partir de um nível simbólico não gerava inconvenientes, já que sua idealização colocaria o brasileiro distante do colonizador, e ainda, não visibilizaria o problema do regime escravocrata. Posturas refratárias a esse pensamento, geravam retaliações, muitas delas publicadas na revista *Niterói*⁵, como lembra Marques (2015).

Fica evidente a impenetrável entrada no cânone brasileiro de quem não se adequasse aos valores estéticos e ao discurso político da crítica literária, ou ainda, quem não participasse da agência que por décadas banuiu escritas que não perpetuassem valores caros a sociedade patriarcal e racista. Firmina dos Reis entende e cria em seu projeto romântico uma nacionalidade a contrapelo do que foi posto, já que subverte a lógica da humanidade, da mulher e do próprio homem branco.

Assim, têm-se na *Nênia* firminiana uma poesia em que a escritora evoca o antigo canto fúnebre para rememorar a arte do seu compatriota Gonçalves Dias:

1 Lamenta, Maranhão, – lamenta, e chora

2 O teu mimoso, cysne, – immortal Dias!

3 Veste teus prados de luctuoso crepe,

4 Despe tuas galas, infeliz Caxias!

5 Não foi dos vermes seu cadáver presa,

6 Não teve campa, não dormiu na terra!

7 O mar prestou-lhe monumento aurífero,

8 Deu-lhe essas pompas, que em seu seio encerra.

9 Mimosas colchas de nevadas per'las

10 Lhe adornam o leito da safira, e ouro...

11 Os pés lhe enastram de coraes as palmas;

12 Forma-lhe a campa immorredor thesouro.

⁴ Wilton José Marques (2015, s/p) salienta que: “Apesar de datada em 15 de setembro de 1837, isto é, apenas três meses após da morte do ‘Mestrinho’, em 15 de junho, a ‘Nênia a morte de meu bom amigo o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro’, de Firmino Rodrigues Silva, somente foi publicado, à maneira de folhetim, nas páginas do jornal *O Brasil*, em 16 de março de 1841”.

⁵ Denise Santiago (2017, p. 38) assevera que a partir de publicações de revistas como *Niterói*, que o projeto de cunho romântico se alicerçava: “É na efervescência do ideário pré-romântico nacional que os jovens brasileiros residentes na França – Francisco de Sales Torres Homem, Manuel de Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães – lançaram a revista *Niterói* (1836) em Paris. Com o lema ‘*Tudo pelo Brasil, e para o Brasil*’, a força da publicação assentava-se nas ideias de Ferdinand Denis, que chamava atenção para os temas que deveriam gravitar em torno da natureza, dos costumes locais e do indígena”.

13 Não morre o gênio! Não morreste, oh! Dias,
14 Eis-te nas vagas serenando o mar...
15 Eis-te no orvalho, que a manhã chorosa,
16 Manda, benéfica uma flor beijar.

17 Eis-te nas vagas de São Marcos, – Dias,
18 Desfeito agora em melindroso encanto!
19 Eis-te pendendo dos mangueiros pátrios,
20 Como dos olhos d'uma virgem o pranto.

21 Eis-te nas tabas, – nos caudosos rios,
22 Nas salsas praias, – no volver da brisa,
23 No grato aroma de mimosas flores,
24 Na voz do vento, que o oceano frisa...

25 Eis-te, poeta mavioso, e temo
26 Em cada peito, que te ouviu cantar:
27 Eis-te na história – perpassando aos evos.

28 Poeta, concerta hymnos,
29 Ao som dos hymnos divinos,
30 Canta excelsos, peregrinos,
31 Mysticos carmes a Deus.
32 Com estro divinizado,
33 Psalmo de amor insensado,
34 Ao Deus Senhor humanado,
35 Canta, poeta, – nos ceos.

36 Canta, canta – e as phalanges
37 Dos anjinhos do Senhor,
38 Dos seus jardins uma flor,
39 Cada qual te irá colher;
40 E na tua harpa, – poeta,
41 Na tua harpa sagrada,
42 A flor no ceo educada
43 Virão depôr com prazer.

44 Dessas harpas diamantinas
45 De notas tão peregrinas,
46 Em que os anjos – as matinas
47 Incessante cantam a Deus.
48 Fere a corda harmoniosa,
49 A corda mais sonora,
50 Desprende a voz maviosa;

51 Canta, poeta, – nos ceos.

52 Canta no céu, que na terra,
53 Foi teu cantar noite e dia
54 Nota de eterna harmonia,
55 Perfume de olente flor...
56 Foi teu cantar melindroso.
57 Como um sentir misterioso,
58 Que passa vago, e mimoso
59 N'um peito, que seisma amor.

60 Foi tua lyra fadada,
61 Foi teu cantar a balada,
62 Sonorosa, e concertada
63 Pelos archanjos de Deus!
64 Foi hymno sacro de amor,
65 Foi harpa do rei – cantor...
66 Agora ao teu Creador
67 Canta, poeta, – nos ceos (REIS, 1976, p. 197-200).

Antonio Candido (2006, p. 37) em seu *O estudo analítico do poema*, afirma que: “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade limiar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total”. Então, compreende-se que a sonoridade como parte do estilo da linguagem sustenta a poesia na construção das imagens elaboradas como traço expressivo constituinte de sentido e como intensificação sensorial, que em conformidade com os demais recursos estilísticos trazem uma “musicalidade encantatória” (MARTINS, 2005, p. 69).

No enquadre poético, para alongar um som e estabelecer efeitos sonoros específicos, a utilização de sons próximos ou idênticos ocorre como marca acústica do ritmo e peremptoriamente intensifica o sentido a ser transmitido pelos versos. Com isso, entende-se que a escolha pela aliteração, por meio de consoantes nasais como m/n, aparece como sugestão sonora que desperta melancolia relacionada à angústia e morte, ou que aguça: “lentidão, brandura, langor, timidez” (CANDIDO, 2006, p. 56).

Por estarem associadas inconscientemente a um fraco gemido, a sonoridade anasalada enfatiza o tom languido dos versos, que consequentemente se espraiando por todo o poema conferem-lhe expressividade e sensibilidade. Por isso, Nilce Martins (2005, p. 58) escreve que “as consoantes nasais [m], [n], [nh], ditas moles, doces se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura, delicadeza”. É perceptível no poema firminiano a utilização destes sons: “lamenta”, “imortal”, “mimoso”, “vermes”, “dormiu”, “mar”, “monumento”, “nevadas”, “imorredor”, “serenando”, “morreste”, “manhã”, “mangueiros”, “aroma”, “carnes”, “místico”, “Salmo”, “humanado”, “harmonia”, “melindroso”, “diamantina”, “matina”, “sonorosa”, “seisma”, “hymno”, “perfume”.

A poesia lírica se efetiva por meio de marcas deixadas pelo encontro com a música, como a melodia provocada pela duração dos sons, e elementos rítmicos. A voz dada ao sujeito lírico se manifesta por meio de recursos estilísticos que representam seu posicionamento

diante da vida. Com isso, a musicalidade presente em rimas, ritmos, metros, assonâncias e aliterações cativam o receptor graças a seu apelo sensorial. Assim, a cadência do poema dada pela recorrência das consoantes sonoras emitidas por meio de vibração das cordas vocais “m/n/nh” têm como sugestão a ideia de se harmonizarem com as assonâncias criadas pelas vogais fechadas “e/ o” que ecoam ao longo dos versos. Neste seu canto, em que a musicalidade é circular, Firmina vai reforçando sentimentos de suavidade, saudosismo e gratidão, sem deixar de lado a força que é marcada pelo ritmo acentuado, como também visibilizaremos.

Outro aspecto da musicalidade se dá pela rima. Segundo Cândido (2006, p. 62) “a função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema”. Essa preocupação foi acentuada nos oitocentos, pois nesse período acontece a exigência da rima rica, o que anteriormente era limitada somente a vogal terminal. Cândido (2006) ainda postula que a diferença considerável a se fazer em torno das rimas é sua divisão: “consoantes”, em que há a concordância de todos os fonemas a partir da vogal tônica, e, “toantes”, que apresenta assonância no fim dos versos.

Nota-se no poema/canto de Firmina uma preferência por rimas consoantes. Até o sexto quarteto, tem-se pares como: **Dias/Caxias; terra/encerra; ouro/tesouro; mar/beijar; encanto/pranto; brisa/frisa**. A partir das oitavas, também predominam as consoantes: **hinos/divinos/peregrinos; divinizado/incensado/imanado; senhor/flor; colher/prazer; sagrada/educada; diamantinas/peregrinas/matinas; harmoniosa/maviosa; dia/harmonia; melindroso/misterioso/mimoso; flor/amor; fadada/balada/concertada; amor/cantor/criador**. Somente em três das cinco oitavas do poema, há recorrência da mesma rima: **Deus/céus**, em que se observa rima toante, bem como no único terceto **terno/evos** em que há a rima interna a partir do som vocálico da tônica “e”.

Quanto a classificação de acordo com a posição que elas ocupam nos versos são externas em sua grande maioria e se alternam nas primeiras estrofes em quarteto. A rima sempre nos versos pares, cria uma espécie de pulsação binária captada pelo ouvido. Há ainda rimas paralelas nas oitavas, que representam regularidade, ordem. A escolha de variação da posição destas rimas pode ser entendida como mais uma forma de determinar a permanência do som ou sonoridade ao longo da poesia.

A maioria destas rimas são entre palavras paroxítonas, trazendo uma classificação quanto a acentuação de: grave ou feminina, o que se acredita ser também uma escolha da maranhense. Na música, a classificação das tonalidades grave e agudo, dá-se por meio das sensações relacionadas a frequência. Um som considerado “grave” é um som que possui onda de baixa frequência para a audição humana. A principal característica deste tipo de tonalidade é a transmissão de sensação de poder. Além disso, os tons graves são responsáveis por produzirem a sonoridade com mais precisão. Então, a nênia, por se tratar de um canto fúnebre que presta homenagem evidentemente a alguém que conquistou um espaço de admiração, como foi o alcançado por Gonçalves Dias, também atua como reminiscência de sua heroicidade na necessária nacionalização das letras brasileiras.

A importância das rimas ocorre pela repetição de uma espécie de refrão de sons com a mesma tonalidade. Com isso, a musicalidade emerge e há uma acolhida, se tornando algo agradável aos ouvidos. No entanto, não há evidências da importância destes pares de palavras assonantes guardarem aproximações também quanto ao sentido, principalmente a uma ideia que perpassa pelo contexto do poema. Desta maneira, a escolha da forma ao se

Outra camada que mostra o colorido sonoro do poema firminiano se dá por meio do ritmo. João Carvalho Silva (1983, p. 15) salienta que “o metro e o ritmo têm idêntica função à da rima: a de assegurar esse retorno sonoro que constitui a essência do verso”. O pesquisador ainda adverte que “o essencial é que o discurso permita sua divisão em fragmentos que oscilem pouco em torno de um número idêntico de sílabas. Deste fato, o ouvido retira uma impressão de regularidade sonora suficiente para opor radicalmente entre si o verso e a prosa”.

No Romantismo existiu uma maior liberdade nas estrofes, por isso produziam poemas mantendo métrica e ritmo clássicos, no entanto, não se preocupavam com formas fixas conhecidas. Keifer (1973) afirma que foi a partir do século XVIII que as gradações dinâmicas foram cultivadas e desenvolvidas. Com isso, há plasticidade, pois as sutis inflexões no andamento proporcionam novas construções rítmicas e melódicas.

La/ men/ ta/ Ma/ ra/ **nhão**/ la/ men/ ta e/ **cho**/ra

6 10

O/ teu/ mi/ mo/ so/ **cys/** ne i/mmor/ tal/ **Dias!**

6 10

Ves/ te/ teus / **pra/** dos/ de /luc/ **tuo/** so / **cre/** pe

4 8 10

Des/ pe/ tuas/ **ga/** las/ in/ fe/ **liz/** Ca/ **xias**

31 Criação & Crítica

4 8 10

Não/ foi/ dos/ **ver**/mes/ seu/ ca/ **dá**/ ver/ **pre**/as

4 8 10

Não/ te/ ve/ **cam**/ pa/ não/ dor/ **miu**/ na/ **te**/ rra

4 8 10

O/ mar/ pres/ **tou**/ lhe/ mo/ nu/ **men**/ to au/ **rí**/ fero

4 8 10

Deu/ lhe e/ssas/ **pom**/ pas/ que em/ seu/ **se**/ io en/ **ce**/ rra

4 8 10

Eis/ te/ nas/ **ta**/ bas/ nos/ cau/ **do**/ sos/ **rios**

4 8 10

Nas/ sal/ sas/ **praias**/ no/ vol/ **ver**/ da/ **bri**/sa,

4 8 10

No/ gra/ to a/ **ro**/ ma / de/ mi/ **mo**/ sas/ **flo**/ res,

4 8 10

Na/ voz /do/ **ven**/ to/ que o o/ce/a/ no/ **fri**/ sa

4 8 10

Po/ **e**/ ta/ con/ **cer**/ ta/ **hi**/ nos

2 5 7

Ao/ **som**/ dos/ **hi**/ nos/ di/ **vi**/ nos

2 4 7

Can/ ta ex/ **cel**/ sos/ pe/ re/ **gri**/ nos

3 7

Mis/ ti/ cos/ **car**/ mes/ a/ **Deus**

4 7

Com/ **es**/ tro/ di/ vi/ ni/ **sa**/ do

2 7

Psal/ mo/ **de a/mor**/ in/ sen/ **sa**/ do

4 7

Ao/ Deus/ Se/ **nhor**/ hu/ ma/ **na**/ do

4 7

Can/ ta/ po/ **e**/ ta/ nos/ **ceos**.

4 7

Foi/ teu/ can/ **tar**/ a/ ba/ **la**/ da,

4 7

So/ no/ **ro**/ sa e/ con/ cer/ **ta**/ da

3 7

Pe/ los/ ar/ **can**/ jos/ de/ **Deus**

4 7

Foi/ hi/ no/ **sa**/ cro/ de a/ **mor**,

4 7

Foi/ **har**/ pa/ do/ rei/ can/ **tor**
 2 7
 A/ go/ ra ao/ **teu**/ Cri/ a/ **dor**
 4 7
 Can/ ta/ po/**e**/ta/ nos / **ceos**
 4 7

Gonçalves Dias usou demasiadamente decassílabos e redondilhas maiores, além de quadras, sextilhas e oitavas no que se refere à estrofação. Neste sentido, mesmo não sendo intencional por parte da autora, cria-se certa similaridade, e se estabelece memória visual e auditiva com estruturas usadas por Dias. Os elementos sonoros estão intimamente ligados e mesmo subordinados ao fenômeno dominante do ritmo, pois combinam sílabas e pés. Com isso, ao lançar mão de uma forma fixa e ainda, em cada um de seus versos utilizar uma métrica isossilábica, com números de sílabas poéticas iguais, a escritora mais uma vez estabelece contato com a música, já que por sua acumulação ou posição especial, um som se torna perceptível e pode exercer efeitos simbólicos.

Ao inaugurar sua composição com os primeiros dois versos em decassílabos heroicos⁶, em que há a predominância de um ritmo vigoroso e grave, a maranhense confirma o heroísmo, aplicado pelos outros elementos poéticos, ao seu homenageado. Nas outras quadras têm-se uma regularidade de decassílabos com acento fixo na quarta, oitava e décima sílabas, constituindo assim versos sáficos. Com isso, a semelhança entre a versificação reforçada pelo isossilabismo das estrofes, aproxima-se de “uma divisão proporcional de tempo, uma sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiada na volta periódica das acentuações incidindo sempre nos mesmos tempos” (PROENÇA, 1955, p. 09). O que, para Cavalcanti Proença (1955), é comparável a música, pois segundo o autor, o que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, “o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos ao uso do compasso em música” (PROENÇA, 1955, p. 09).

O contraste advindo da leitura de padrões distintos métricos, junto com os fatores fônicos asseguram a fruição prazerosa do poema. A literatura apresenta memória não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular saberes e o próprio tempo mobilizado por agentes sociais em suas interações, inclusive com a arte musical. Então, se a música educa o ouvido para os ritmos e melodias da vida, ao tocar a escrita, ela passa pela experiência de contato com o seu criador, sua criadora. A mobilidade das pausas, acentos e palavras vão construindo o todo em que essas artes se dão, apesar de suas distinções e particulares sonoridades e descobertas.

Música e literatura continuam a manter ligações constantes de acordo com épocas e culturas. Ao utilizar termos específicos do universo musical, Firmina dos Reis reforça a aproximação das artes irmãs, sem perder a expressividade baseada em características inerentes a estética romântica, e ao sentimentalismo e espiritualidade, tão caros a escritora: “cantar”; “hinos”, “harpa”, “notas”, “corda harmoniosa”, “corda mais sonora”; “voz maviosa”; “nota de eterna harmonia”; “lira”; “balada”; “sonorosa”; “hino sacro”; “cantor”.

⁶ O acento obrigatório neste ritmo recai sobre a sexta e a décima sílabas.

A importância da música está na permanência da história humana e sua conexão com o mundo literário, especialmente com a poética, um fenômeno que atravessa gerações e chega aos dias atuais. Se, pela tradição oral, a poesia acompanha a música, a poesia é também música. Sendo assim, a música estabelece contato direto com a memória e, para ter memória, diversos povos criaram música. Então, por mais que fosse submetida ao esquecimento, a música é sintoma. Com isso, estratos sonoros da literatura, como as imagens acústicas a partir de assonâncias, consonâncias, aliterações, variações métricas, tímbricas denotam o impacto deixado pela música na arte das letras de Firmina dos Reis.

Em Nascimento Moraes Filho (1975) a música da escritora se mostrou por meio da memória oral. Uma música que era prática, que estava atrelada a seu cotidiano, participava das relações familiares, celebrava e se alegrava em festividades comunitárias, resistia às mazelas e, como não veio a público enquanto a autora estava viva – pelo menos em partitura ou como foi registrada sua literatura – ela pode aos poucos ser revelada em versos poéticos, como em sua *Nênia*.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, K. “Nênia: de forma primária e natural da expressão humana ao gênero poemático”. Revista de Estudos Helênicos da UERJ, Rio de Janeiro, n. 03, p.2-12 2017. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/ojs/ojs/index.php/ellinikovlemma/issue/view/1608/showToc>>. Acesso em 20 de maio de 2021.

BRITTO, P. H. “O conceito do contraponto métrico em versificação”. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 71-83, 2009

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARVALHO, J. C. B. de. *Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis*. 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

DUARTE, C. L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil- Século XIX*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

DUARTE, E. de A. “Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira”. In: REIS, M. F. dos R.. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.

FREIRE, V. L. B; PORTELA, A. C. H.. “Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional”. In: NOGUEIRA, I. P.; FONSECA, S. C. (org). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

KIEFER, B. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1973.

LONGO, M. M. Guerreiros sem canto. Revista Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 41, n. 4, p.41-57, abr. 2007. Disponível em

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/653>>. Acesso em 13 de junho de 2021.

MARQUES, W. J. *O cânone romântico e o poeta sem livro*. Rio grande do Sul: PUCRS, 2015. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/mesa-2.pdf>>. Acesso em 29 de junho de 2021.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SOUZA, Antonia Pereira de. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. 2017. 329 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

MORAIS FILHO, J. N. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

PROENÇA, M. C. *Ritmo e poesia*. São Paulo: Simões, 1955.

REIS, M. F. *Cantos à beira-mar*. São Luís: COCSN, 1976

RUY, M. L. *De verborum significatu: análise e tradução*. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SANTIAGO, D. *O guarani: o romance de José de Alencar na ópera de Carlos Gomes*. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2017.

SILVA, J. A. de C. Estrato fônico da poesia. *Revista Sitientibus*, Feira de Santana, n. 2, p.5-16, jul/dez, 1983. Disponível em: <<http://www2.uefs.br/sitientibus/edicoes/3.htm>>

SOUZA, A. P. de. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. 2017. 329 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

Recebido em: 31/08/2021

Aceito em: 31/10/2021

Referência eletrônica: SANTIAGO, Denise. Nênia: a musicalidade nos versos poéticos de Maria Firmina dos Reis. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.